

Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universitat Autònoma de Barcelona
guillermo.gomez.sanchezferrer@uab.cat

Palabras clave:

Agustín Moreto. *El parecido*. Tomás Sebastián y Latre. Pascual Rodríguez de Arellano. Refundiciones.

Resumen:

En el presente trabajo nos proponemos analizar las reescrituras neoclásicas de un texto moretiano poco estudiado: *El parecido* (o *El parecido en la corte*). De él se conservan dos versiones adaptadas a los gustos del siglo XVIII, la primera impresa en el *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre; y la segunda versión, «arreglada por don Pasqual Rodríguez de Arellano», conservada hoy en un manuscrito de la Real Biblioteca. A partir de ambas refundiciones profundizaremos en la conflictiva tensión que existió durante la Ilustración entre el teatro barroco y el teatro neoclásico, de clara influencia europea.

The Neoclassical versions of *El parecido* or the comedias of Moreto (re)written in Spain appealing to the taste of Europe

Key Words:

Agustín Moreto. *El parecido*. Tomás Sebastián y Latre. Pascual Rodríguez de Arellano. Theatrical adaptation.

Abstract:

In this paper I intend to analyse the Neoclassical rewriting of a *comedia* of Agustín Moreto insufficiently studied –*El parecido*, sometimes titled *El parecido en la corte*. We have two theatrical versions arranged to appeal to the taste of the 18th Century readers and spectators –the first version was printed as part of the *Ensayo sobre el teatro español* by Tomás Sebastián y Latre; the second version, «arranged by Mr. Pasqual Rodríguez de Arellano», is preserved in a manuscript held at the Real Biblioteca. Considering both adaptations, I will delve into the conflict that existed during the Enlightenment between the Baroque theatre and the Neoclassical theatre, shaped by European models.

No cabe duda, a la vista de la cartelera teatral del siglo XVIII [Andioc y Coulon, 2008], de que las comedias de nuestros dramaturgos áureos disfrutaron todavía del favor del público –sobre todo acomodado– de la época [véase Andioc, 1987: 24]. Pese a las limitaciones que imponían los cambios de mentalidad y de cultura, Calderón (y, en un segundo lugar, otros poetas como Moreto o Rojas Zorrilla) consiguió mantenerse como una constante sobre las tablas de los coliseos sin grandes fluctuaciones hasta la década de 1780 [véase Andioc, 1987: 13-16; Andioc y Coulon, 2008]. Sin embargo, es necesario matizar el éxito escénico que el teatro áureo supuso entre los ilustrados. Parece prudente pensar, tal y como nos recordaba René Andioc hace ya varias décadas, que «los madrileños no tienen mucha afición al teatro áureo y solo aparecen de vez en cuando unas pocas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración» [1987: 19]. Quizá porque – como bien saben los investigadores del género– en el Setecientos empezaron a ver la luz nuevas obras, originales o adaptadas a partir de las lenguas europeas de prestigio (sobre todo francés e italiano), que fueron forjando los gustos del público [véase Andioc, 1987: 22; García Garrosa, 1990: 75-98; Lafarga, 2003 y 2013; García Garrosa y Lafarga, 2004; Angulo Egea, 2009a y 2009b]¹. Poco a poco el teatro de tradición barroca se vio desplazado por las novedosas comedias de magia, de santos, historiales, de figurones... y, a partir de 1773², por los dramas sentimentales [véase García Garrosa, 1990; Palacios, 1998 y 2003; Angulo Egea, 2004].

¹ Recuerda Palacios [1990: 46-47], además, que la reforma ilustrada del teatro que vino con el Conde de Aranda siguió una estrategia bien definida para introducir las nuevas formas dramáticas en los teatros españoles, cuyo primer paso consistía en la traducción y adaptación de textos franceses (de Regnard, Destouches, Voltaire, Gresset...) que manifestasen las normas del «buen gusto» y pudieran –hipotéticamente, al menos– moldear la inclinación de los espectadores.

² Aunque sea un dato bien conocido, conviene recordar que ese año marca la primera producción original en español de la comedia sentimental con la composición de *El delincuente honrado*, de Jovellanos. Un año más tarde se puso en escena y comenzó una gira imparable, ya fuese en su versión original –de inspiración claramente ilustrada– o ya en sus diferentes refundiciones –de carácter claramente popular– [véase Caso González, 1964; García Garrosa, 1990: 57-59].



Con todo, aunque no nos cabe duda de que el panorama que acabamos de trazar –para el que nos hacemos eco de los juicios sobre los gustos de los espectadores expuestos por algunos de los mejores conocedores de la época– se ajusta bien a la poliédrica realidad del XVIII, siempre en tensión entre el gusto neoclásico y las formas populares, con él no se tiene en cuenta que el teatro barroco sobrevivió y triunfó también en gran medida gracias a las refundiciones de los comediógrafos ilustrados. Recientemente señalaba Lafarga que «en la mente de muchos estaba la idea de que, sin renegar de la tradición, había que renovar el repertorio apelando a nuevas fórmulas dramáticas que, por otra parte, se presentaban como más adecuadas para el planteamiento de situaciones “modernas”» [2013: 302-303]. Siguiendo esa línea de pensamiento, teóricos de corte marcadamente neoclásico como Tomás Sebastián y Latre (de quien trataremos más adelante) y dramaturgos profesionales de signo tan distinto como Cándido María Trigueros [véase Aguilar Piñal, 1987] o Luciano Francisco Comella [véase Angulo Egea, 2006] dedicaron su tiempo por igual a la lectura y reescritura del teatro barroco a partir de las claves de composición importadas de los países vecinos, dando así nueva vida escénica a unas obras denigradas hasta la saciedad por los preceptistas. Se mantenían de esta forma su esencia dramática y sus premisas argumentales enmascaradas por un especial énfasis ya en las ideas reformadas o ya en los aspectos espectaculares que marcan las dos principales tendencias teatrales del siglo de Moratín. Aunque no podemos entrar aquí en las diferencias estéticas que caracterizan a unos y otros dramaturgos (antes y después de 1700), no parece desdeñable constatar que fueron pocos, de entre los más importantes poetas dramáticos del XVII, los que no conocieron una nueva versión de sus textos en la centuria ilustrada. El teatro del mismísimo Lope de Vega, sin ir más lejos, tuvo pronto quien lo adaptase a los cánones de la época, pues fue una de las fuentes más frecuentes de los dramas tardobarrocos de José de Cañizares y Antonio de



Zamora³. Tampoco tuvieron mala fortuna, en este sentido, los otros dramaturgos del Parnaso áureo: desde los autos sacramentales de Calderón hasta las tragedias de Rojas Zorrilla, pasando por las comedias de Ruiz de Alarcón y –por supuesto– de Moreto, disfrutaron de su momento de gloria, a pesar de ser fieras de espíritu barroco que encajaban mal con el didactismo reformista [véase Coughlin, 1965; Aguilar Piñal, 1990; Pacheco y Costa, 2002; Álvarez Barrientos, 2007a]⁴.

El interés por las comedias escritas en el siglo XVII, pese a todo, no fue marginal. Sabemos que las obras moretianas tuvieron una gran difusión también entre los lectores del XVIII. Tal fue su alcance que, en el mercado de las sueltas, solo se vieron ensombrecidas por las piezas de Calderón [véase Vega García-Luengos, 2003: 1302-1304]. Sus textos formaron parte de los más importantes catálogos editoriales, incluidos los de las casas tipográficas del madrileño Antonio Sanz, la del valenciano José de Orga, la del sevillano Francisco de Leefdael, la salmantina Santa Cruz o la del barcelonés Pedro Escuder⁵. Ese auge del teatro barroco en las prensas

³ La importancia de la reescritura de obras previas en la producción de ambos dramaturgos se destaca, por ejemplo, en las historias de la literatura de Juan Luis Alborg [1972: 608-610] y de Francisco Ruiz Ramón [1983: 285]. Sin embargo, a pesar de la importancia de sus obras, todavía son muchas las lagunas que tenemos en su estudio. Así, para acercarnos a Cañizares sigue siendo inexcusable partir de la monografía de Ebersole [1975], aunque existen también otros trabajos –con el artículo de Manuel Machado [1924] a la cabeza– que inciden particularmente en la manera en que reaprovechó las comedias de Lope de Vega. Valgan como botón de muestra de tal actividad los recientes estudios dedicados a *La ilustre fregona* [Cañizares, ed. 2001; Vaiopoulos, 2011] y a las comedias de Julián Romero [Fernández Gómez, 1979; Sánchez Jiménez, 2015]. En el caso de Zamora, por el contrario, es necesario contentarse con acercamientos más generales a su obra [véanse Martín Martínez, 2002, 2008 y 2010]. La crítica apenas se ha detenido a analizar su labor como adaptador o versionador, con excepciones como en el caso de los autos calderonianos *El laberinto del mundo* y *Primero y segundo Isaac* [Pacheco y Costa, 2002: 1412].

⁴ Conviene tener en cuenta, como recuerda Checa Beltrán, que Luzán en su *Poética* había mostrado ya un juicio relativamente favorable a las comedias de Calderón, sobre todo en el caso de las de capa y espada, en las que considera el preceptista que «hallarán los críticos muy poco o nada que reprehender y mucho que admirar y elogiar» [Luzán, ed. 2008: 598; confróntese con Checa Beltrán, 1990: 18]. De igual manera, nos resulta especialmente relevante leer en las mismas páginas de la *Poética* que «merecen también aplauso algunas [comedias] de Moreto», a pesar de sus «faltas pequeñas» [Luzán, ed. 2008: 598].

⁵ Como botón de muestra se puede citar una de las comedias más exitosas de Moreto, *Caer para levantar*, escrita en colaboración con Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos, que recorrió casi toda la geografía española en sueltas y alcanzó la nada desdeñable cifra de



favoreció, pues, la existencia de un buen número de lectores de comedias. En el caso particular de la capital, cuando menos, sabemos que la situación propició la presencia de numerosos aficionados en la Biblioteca Real que acudían precisamente a transcribir, en unas cuantas hojas que la propia institución ponía a su disposición, alguna de sus piezas favoritas [véase Álvarez Barrientos, 2007b: 7-9].

Pese a la situación que presentábamos al comienzo de este trabajo, el gusto por el teatro barroco, que se deja notar tan claramente en testimonios como el de Cristóbal del Hoyo [ed. 1983: 219-220], también estuvo presente en la vida escénica de los coliseos madrileños. Las piezas de Moreto parecen ser nuevamente –junto con las de Calderón– las más apreciadas, y así lo prueba el hecho de que, a lo largo del siglo, hubiese más de cien representaciones de *El desdén, con el desdén, No puede ser el guardar una mujer* o *La fuerza del natural* (escrita en colaboración con Jerónimo de Cáncer) [véase Andioc y Coulon, 2008]. De acuerdo con lo que nos dicen los datos de la cartelera, las comedias más famosas del dramaturgo madrileño competían con algunos de los mayores éxitos del momento, si no en recaudación o número de representaciones, sí al menos en la cantidad de producciones que generaron⁶. En el caso particular de Moreto parece claro que fue una de sus obras menos recordadas la que mejor encarnó la conflictiva relación que se estableció en el siglo XVIII con el teatro de la centuria anterior. La obra a la que nos referimos, y cuya recepción nos proponemos estudiar en las páginas siguientes, es *El parecido* (o *El parecido en la corte*, con cuyo título se difundió más frecuentemente en el siglo XVIII), comedia urbana –o comedia de costumbres [MacKenzie, 1994: 128-129]– llena de enredos e

veinte ediciones (con fecha y pie de imprenta) entre 1700 y 1799 [ver Fernández Rodríguez, 2016: 5-6].

⁶ Las más exitosas comedias del siglo XVIII palidecen, de hecho, frente a las comedias moretianas en el número de producciones que se montaron en los coliseos madrileños. Aunque con un mejor rendimiento económico y unos periodos de representación más largos, las dos comedias de Cañizares dedicadas a *Don Juan de Espina* apenas pasaron de las veinticinco producciones y las cinco partes de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde* llegaron tan solo a las cincuenta y seis puestas en escena durante el siglo [véase Andioc y Coulon, 2008].



identidades fingidas. En ella se pone en escena la historia de don Fernando de Ribera, quien es confundido nada más llegar a la corte con don Lope de Luján, hijo del acomodado don Pedro. Aprovechando la circunstancia, el protagonista se entregará al engaño de la mano de su criado, Tacón, y fingirá ser el caballero madrileño. De este modo, alegando que ha perdido la memoria debido a una extraña enfermedad, entrará en la casa de don Pedro, donde se desarrolla la mayor parte de la acción. Allí vive también doña Inés, que es la hermana del verdadero don Lope y la dama de la que Fernando está enamorado desde que la viese entrando a misa al principio de la comedia. Así, aprovechando la cercanía con ella, logrará ganarse su afecto, aunque aún bajo el disfraz de su hermano. El conflicto, con todo, no tardará en resolverse. Poco después que don Fernando, llega también a Madrid su hermana, doña Ana, persiguiendo a don Lope, con quien espera casarse. Mientras tanto, doña Inés desprecia a su otro pretendiente, don Luis (o don Diego, según aparece en algunas versiones del texto), en favor del recién llegado. Finalmente, bastará con esperar al día siguiente, cuando llegue el verdadero don Lope, para deshacer la confusión que se había creado en la casa de don Pedro. Tras un momento inicial de duda sobre las identidades de los personajes, el problema –como no podía ser de otra forma– se resolverá con las consabidas bodas finales: don Fernando se casa con doña Inés, don Lope con doña Ana y hasta los criados Tacón y Leonor se dan la mano.

El enredo de la comedia debía de gustar especialmente en el siglo XVIII, pues se subió a las tablas de los tres coliseos madrileños en hasta ochenta y ocho ocasiones distintas. Con todo, no fue este el único espacio en el que se pudo ver o leer la comedia moretiana (o alguna de sus refundiciones). Sabemos que tuvo cierta importancia también en otros centros neurálgicos de la vida teatral: se puso en escena hasta en cinco ocasiones entre 1704 y 1734 en Valladolid, ciudad donde además se imprimieron como sueltas diez comedias de Moreto [véase Alonso Cortés, 1922-1923; Vega García-Luengos, 1989]; en Sevilla lo hizo más tarde, en



otras seis ocasiones entre 1772 y 1778, aunque la fama del dramaturgo no fue menor allí a juzgar por las cien ediciones de sus comedias y entremeses que se compusieron a orillas del Guadalquivir [véase Aguilar Piñal, 1974; Vega García-Luengos, 1993]; de igual modo, aunque con menor profusión, la comedia también conoció cierta fortuna escénica en Valencia, Barcelona, Toledo o Pamplona [véase Par, 1929; Juliá Martínez, 1933; Montero de la Puente, 1942; D'Ors, 1974].

La presencia del texto en las prensas y, sobre todo, en los escenarios es sin duda notable. Ahora bien, su fama no parece en absoluto fortuita. Si nos remontamos a la década de 1760, podremos comprender fácilmente el auge que tuvo más allá de los escenarios madrileños, donde apenas dejó de representarse en las décadas centrales del siglo. El éxito escénico de la comedia, constatable sobre todo a partir de 1762⁷, coincide con el encendido debate que se dio sobre las comedias y los autos calderonianos [véase Checa Beltrán, 1990: 25-26]. Esa diatriba terminará, en 1767, con la puesta en marcha de las bien conocidas reformas del Conde de Aranda en lo relativo al repertorio de comedias, los cambios en la interpretación de los actores o las mejoras en la infraestructura de los teatros [véase Rubio Jiménez, 1998; Palacios, 1990; Álvarez Barrientos, 2003]. En la época casi todos los textos señalaban sin dudar un claro enemigo del ideal del teatro neoclásico: el teatro barroco [véase Checa Beltrán, 1990]. Sin embargo, la solución al desorden y los excesos de la «comedia nueva» fue sencilla:

⁷ Según el *Catálogo* de Andioc y Coulon [2008], hubo representaciones de la comedia casi todos los años entre 1708 y 1738. Desde entonces la comedia deja de representarse hasta 1762, periodo en el que realmente debió de ser difícil su puesta en escena. En 1738 el espacio de los Caños del Peral (y, un año más tarde, el teatro del Retiro) se dedicó en exclusiva a ofrecer óperas italianas, aunque tuvo que cerrar poco después y no hubo ninguna actividad entre 1746 y 1766. También el corral o coliseo de la Cruz se reedificó entre 1737 y 1743 y lo mismo ocurrió con el del Príncipe en los años 1744-1745. Como se puede comprobar, la ausencia de *El parecido* coincide precisamente con uno de los momentos más convulsos para los espacios teatrales madrileños, justo cuando presentan temporadas más cortas por la escasa disponibilidad de espacios, así como por las prohibiciones que tuvieron lugar a la muerte de Felipe V en 1746 o por las sequías de 1752 y 1753. Acaso el relativo olvido en el que cae la comedia se deba, en fin, a un deseo de priorizar otros textos más novedosos, dada la reducción de oferta que hubo en algunos de esos años [ver Álvarez Barrientos, 2003: 1479-1482; Andioc y Coulon, 2008].



[...] «refundir» las mejores obras barrocas, eliminando sus «irregularidades» y adaptándolas al gusto clásico [...]. El gusto, «buen gusto», que preconizaban los neoclásicos tenía como referentes teóricos más inmediatos a los autores italianos de los siglos XVI y XVII, los tratadistas franceses del XVII y algunos preceptistas españoles de esos siglos [Checa Beltrán, 2003: 1520].

Con esa intención aparece por primera vez la posibilidad de acomodar *El parecido* a los moldes importados desde Europa, corrigiendo Çasí sus defectos y respondiendo al sentir de reformistas como Luzán, quien escribe:

[...] se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles, que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad y tan comprobada con tanto número de excelentes tragedias que los poetas de aquellas naciones han escrito en los siglos pasados y en el presente [Luzán, ed. 2008: 550]⁸.

Tras los motines de 1766, comenzó un plan de actuación con el que la administración afrontó decididamente la tarea de reformar el teatro (en sus edificios y en sus textos) para favorecer el espíritu neoclásico de inspiración europea. Uno de los ejemplos más claros de esa campaña restauradora del arte dramático –y uno de los más relevantes para nuestro propósito– es precisamente el que se encuentra en los *Informes* que varias personalidades de la talla de Gaspar Melchor de Jovellanos o José Manuel de Ayala le hicieron llegar al Conde de Aranda explicando las posibilidades de implantar una reforma poética que corrigiese los textos del XVII. Fue, sin embargo, Bernardo de Iriarte (hermano del conocido fabulista) quien mejor respondió al encargo institucional. En una carta al Conde de Aranda asegura haber revisado seiscientas comedias de la centuria anterior, de entre las cuales tan solo se atreve a rescatar algo más de siete decenas «orientad[o],

⁸ No en vano, la denigrante visión de nuestros dramaturgos áureos que desarrollarán posteriormente los ilustres hombres del XVIII provino en gran medida de la opinión de teóricos franceses como Du Perron du Castera, con sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738) [véase Checa Beltrán, 1990: 20].



en líneas generales, por los criterios que se enumeran en *La Poética* de Luzán» [Palacios, 1990: 53]. El manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España y bien conocido por los investigadores, ofrece unas indicaciones «para acercar, en lo posible, las unidades a su debida observancia» [Iriarte, en Palacios, 1990, 56], con el fin de asemejarse así a los modelos literarios de Francia, «cuyo teatro blasona con razón de ser el más correcto entre todos» [Iriarte, en Palacios, 1990: 57]. A continuación don Bernardo da, en una lista aparte, los títulos de las obras del Barroco que considera útiles en las tareas del Conde de Aranda y son dignas, por tanto, de incluirse en:

[...] el único expediente que en el día de hoy podía adoptarse, mandando escoger y corregir ligeramente, en lo posible, un número de nuestras comedias menos irregulares para que se representen en nuestros teatros con exclusión de las que no hayan pasado por este prudente examen, prometiéndose así moderar, ya que no desterrar del todo, el mal gusto que domina en la escena española y abriarnos el camino para llegar a la cumbre de la mayor perfección en este género [Iriarte, en Palacios, 1990: 59].

En ese contexto resulta relevante comprobar que, junto a las veintiuna comedias de Calderón «escogidas y corregidas para los dos teatros de la corte», se encuentran otras once de Moreto, acompañadas todavía de algunas más de Rojas (siete comedias), Solís (cuatro más), Cañizares o Lope de Vega (tres comedias para cada uno de ellos). No obstante, a poco que nos detengamos en esa lista de obras, lo primero que sorprenderá es comprobar que las comedias moretianas expurgadas –según el gusto neoclásico– para la escena se encabezan (por este orden) con *El parecido en la corte*, *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén*⁹. Las dos últimas, representadas frecuentemente en el siglo ilustrado y bien conocidas entre los aficionados incluso hoy en día, no resulta tan llamativas como la preeminencia de *El*

⁹ Las recomendaciones de Bernardo de Iriarte coinciden también con el criterio de Vicente García de la Huerta a la hora de preparar su recopilación de obras del *Theatro hespañol*, pues en ella se incluyen las siguientes comedias de Moreto: *El parecido en la corte*, *El lindo don Diego*, *El desdén, con el desdén*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, *Trampa adelante* y *No puede ser el guardar a una mujer*, todas ellas presentes en la lista enviada al Conde de Aranda.



parecido, que se erige así en 1767 en uno de los textos más sobresalientes de la dramaturgia de Moreto, a pesar de la mala suerte que ha tenido en su posterior integración en el canon.

Considera Palacios que «no tenemos conocimiento de si el trabajo de elección y corrección de Bernardo de Iriarte tuvo algún aprovechamiento práctico. Ni se han encontrado las comedias corregidas ni se sabe si tales se pusieron en escena» [1990: 54]. Sin embargo, en el caso de Moreto sí existen indicios suficientes para pensar que –cuando menos– su opinión se tuvo muy en cuenta, pues contamos con dos refundiciones muy distintas de *El parecido* preparadas para un público dieciochesco. La primera de ellas, de 1772, se imprimió además en un volumen de carácter teórico surgido en el entorno del Conde de Aranda y nacido de la polémica de esos años sobre el teatro áureo. Esa nueva versión de la comedia moretiana comparte espacio allí con otro ejemplo problemático de la dramaturgia barroca, la «tragedia» de Rojas Zorrilla *Progne y Filomena*. Ambas obras, convenientemente versionadas, se publicaron dentro del *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre (Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772 y Madrid, Pedro Marín, 1773), que defiende (como Clavijo y Fajardo en *El pensador*) un estricto clasicismo que respete las normas artísticas y enfatice la función didáctica del teatro [véase Checa Beltrán, 1990: 25-26]¹⁰. La aportación teórica del *Ensayo*, deudora de las ideas de Nasarre, Cascales, Fontenelle, Racine o Boileau, es –según Vellón Lahoz– «muy limitada», pero «encontró una rápida acogida en los círculos ilustrados» [1994: 165]. Aunque solo sea por eso, es necesario concederle un elevado valor sociológico, pues el libro alcanzó en poco tiempo los gabinetes de hombres

¹⁰ Indica Vellón Lahoz algunos datos de interés sobre la publicación de la obra que no nos resistimos a transcribir aquí: «En 1772 apareció en Zaragoza –Imprenta del Rey– el *Ensayo sobre el teatro español*, obra de Tomás Sebastián y Latre, Cronista de la ciudad de Zaragoza, y costeada por su paisano y célebre ministro de Carlos III, el Conde de Aranda, en el ámbito de una campaña, organizada por la administración ilustrada, cuyo fin era dar el impulso definitivo a la nueva política teatral que debía desterrar de la escena las “monstruosidades” populistas de tradición barroca» [1994: 165].



tan influyentes para el teatro dieciochesco como Pablo de Olavide [véase Vellón Lahoz, 1994: 166].

Por consiguiente, también en lo tocante a la comedia de Moreto parece justo concederle a Latre la importancia que merece por varios motivos. En primer lugar, porque –quizá influenciado directamente por las recomendaciones de Bernardo de Iriarte– escoge *El parecido* como modelo de comedia barroca digna de una refundición propia del gusto neoclásico, por encima de otras obras más famosas de su autor; en segundo lugar, porque ensaya con ella una adaptación conforme a las ideas ilustradas que se puede considerar un auténtico manual de dramaturgia *avant la lettre* y que convierte a Latre –en palabras de Menéndez Pelayo– en «el autor de esta especie de transacción entre las dos escuelas [*i. e.* la (tardo)barroca y la neoclásica] y verdadero inventor del sistema de las refundiciones» [1974: I, 1291]; en tercer y último lugar, porque tenemos constancia de que su versión tuvo un moderado éxito sobre las tablas [véase Ganelin, 1994: 17], aunque si hemos de creer a Vicente García de la Huerta, el texto de Moreto que se puede leer «arreglado» en el *Ensayo* se representó:

[...] en uno de los teatros de Madrid una tarde solamente, con la desgracia de que todas sus perfecciones helenísticas parecieron tan mal que se vieron los comediantes obligados a dejarla y ofrecer para el día siguiente esta de Moreto, advirtiéndolo así al auditorio [1785: 203].

De poco le debió de servir al dramaturgo su buena intención, según la cual declara que «el motivo que tuve para elegir estas dos piezas [una cómica y otra trágica] fue el parecerme hacía un grande obsequio al público en procurar desterrarlas del teatro, especialmente la de Rojas» [1772: c3v].

El resultado de su intervención sobre la comedia moretiana, a juicio de Menéndez Pelayo, está hecho «con bien torpe mano y con grandes pretensiones de moralizar las antiguas fábulas, para lo cual tuvo que ingerir [*sic*] muchos versos de su cosecha, que por lo triviales y rastreros contrastan de una manera singular con los de ambos poetas antiguos» [1974: I, 1292]. Del mismo parecer es también Juana de José Prades, quien considera la nueva



versión como «una más de aquellas lamentables refundiciones que se hicieron durante el siglo XVIII de las obras de nuestro teatro clásico» [1965: 29]. Aunque se mantiene allí, en líneas generales, la fábula, lo que se publica en 1772 poco tiene que ver con lo que se había podido ver en los corrales de comedias un siglo antes, ya que apenas sobrevive verso alguno de Moreto en el nuevo texto. No solo eso, la refundición concentra toda la trama en un único lugar: «en Madrid, en una sala de la habitación de don Pedro de Luján» [Sebastián y Latre, 1772: 158]; la acción, por tanto, se desplaza únicamente al ámbito doméstico tras un comienzo *in medias res* que presenta el enredo cuando ya está urdido el engaño que se puede ver en la primera jornada de la pieza moretiana. Además, se incide mucho más en el conflicto moral que genera la falsa identidad de don Fernando y se enfatiza –en ocasiones, con exceso retórico– la disculpa que tiene el protagonista, pues la situación se presenta como un equívoco de don Pedro y no como fingimiento interesado de los protagonistas. El amor que sienten la dama y el galán también se desarrolla más detenidamente que en la obra original y, sobre todo, se omite cualquier rasgo de indecencia incestuosa¹¹.

Asimismo, en cuanto a los personajes, el criado del galán pierde su carácter de gracioso, exagerado y barroco, y pasa a servir como consejero de su amo bajo un nuevo nombre (de Tacón pasa a Lorenzo); a la par, los otros secundarios desaparecen con el fin de favorecer la trama y para evitar –es de suponer– situaciones inverosímiles. Finalmente, el desenlace de la obra se propicia por mediación de doña Ana, hermana de don Fernando (y no por su propia voluntad) en un alarde de buenas intenciones que se salda con la renuncia de don Diego a casarse con doña Inés, se descubre que don Fernando es hijo del amigo de juventud de don Pedro y se le perdonan a

¹¹ Recuerda muy oportunamente Aguilar Piñal que «nada escandaliza[ba] más a Luzán en el teatro antiguo que la falta de moralidad. En este punto niega toda libertad al poeta, que debe atenerse a las estrictas normas de la moral católica, harto descuidada en los dramaturgos del Siglo de Oro, pese a su condición sacerdotal: “Muchas serán aquellas comedias en las cuales se vean premiados y prósperos los vicios, abatida y menospreciada la virtud, y se inspiren los amores y las venganzas, y se enseñen máximas contrarias a las de nuestra Santa Religión [...]”» [1990: 36].



Lorenzo sus engaños por la lealtad que ha demostrado a la casa que lo acoge¹². Por si no fuera suficiente con esto para considerar la nueva versión propiamente como una «comedia neoclásica», la pieza se corona con un consejo del más anciano de los personajes, el padre de don Lope y doña Inés, que sentencia:

Todo ha de ser gozo y fiesta.
Vamos, hijos, y esperemos
a que el canónigo venga
a desposaros. ¡Qué día
tan alegre! Me enajena
solo el pensarlo. ¡Oh, vejez,
al término feliz llegas
de tu dicha! Mas, no obstante,
en estas y otras materias,
 hijos, caminad con tiento;
 no os fieis en apariencias
 para formar vuestros juicios,
como yo. Sírvaos de escuela
lo que advertís y admiráis:
dicha es hoy lo que debiera
ser estrago y escarmiento
de la nimia ligereza [Sebastián y Latre, 1772: 291-292].

La comedia se reconduce así hacia los problemas que más interesaban en el teatro de la centuria ilustrada. Se aprovecha la fábula, por ejemplo, para incidir en la necesidad de concertar un matrimonio estable, pues de él emanarán el amor y la estabilidad social [véase Pérez Magallón, 2001: 152-173]. Igualmente, se enfatiza la importancia de la figura paternal, encarnada por don Pedro, como referente de la autoridad y responsable de elegir justamente el futuro para sus hijos (fingidos o no) [véase Pérez Magallón, 2001: 208-228]. Además, aunque en un segundo plano, se deja notar también el valor de la amistad sincera en la relación que subyace entre don Fernando y el verdadero don Lope o entre don Pedro y el padre de su fingido hijo [véase Pérez Magallón, 2001: 184-190]. Sebastián y Latre, en opinión de Vellón Lahoz: «ha cumplido su propósito de apropiarse de un

¹² Vellón Lahoz [1994: 169 y 173] hace un sucinto análisis de la adaptación de Sebastián y Latre en el que incide también en algunos de los aspectos que indicamos aquí.



fragmento del pasado y, guiado por la lucidez de la razón, se permite devolver a la sociedad una obra transformada según las directrices ideológicas de la nueva clase dominante» [1994: 173].

Pese a sus esfuerzos, el texto que se deriva de su trabajo carece de un verdadero interés literario. Eso sí, su *Ensayo* deja abonado el campo para que en la década de 1780 un nuevo refundidor se detenga en *El parecido*. A caballo entre Pamplona (la tierra de Vicente Rodríguez de Arellano, uno de los dramaturgos y refundidores más prolijos de su generación) y Madrid se puede situar una nueva versión del texto firmada por Pascual Rodríguez de Arellano, «hijo de un alcalde de lo criminal en el Consejo de Navarra y navarro él mismo» [Pedraza Jiménez, 1998: 217]. Quizá su recuperación sea precisamente debida a la demanda popular de la comedia moretiana en ambos lugares. La ciudad navarra, al menos, había mostrado una clara inclinación hacia el teatro del dramaturgo madrileño. En su Casa de Comedias se pueden encontrar nuevamente las piezas más conocidas de Moreto: *Caer para levantar*, *El defensor de su agravio*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, *El desdén, con el desdén*, *La fuerza del natural*, *Industrias contra finezas*, *El licenciado Vidriera*, *El lindo don Diego*, *La misma conciencia acusa*, *No puede ser el guardar una mujer*, *Primero es la honra* y, por supuesto, *El parecido*. Esta última se puso en escena en varias ocasiones entre 1749 y 1755, justo los años en que había desaparecido del repertorio madrileño. Aun así, lo más más elocuente para nuestro propósito es comprobar que su recuperación escénica se produce entre 1784 y 1789¹³, justamente cuando P. Rodríguez de Arellano tuvo que marcharse de Pamplona¹⁴. En esos mismos años, además, debía de estar ya preparando el

¹³ Según Miguel D'Ors [1974: 306], *El parecido en la corte* pasó por los escenarios de la Casa de Comedias de Pamplona de la mano de Bautista Miguel (1749), Pedro de Flores (1750), ¿Antonio García? (1755), Pedro Fuertes (1784) y Francisco Vega (1789).

¹⁴ A partir de la información de la súplica publicada por Pitollot [1923], considera Pedraza que «Don Pascual tuvo que abandonar Navarra porque el ascenso de su padre al cargo de alcalde de lo criminal le impidió optar a alguna de las “Abogacías pensionadas” del Consejo. En 1790, el suplicante lleva ya seis años de pretendiente forzoso en la corte, con mujer y dos hijos, “quedando ya en la penosa situación de mendigar o morirse de hambre”» [1998: 221].



selecto corpus del *Teatro español arreglado* que intentó publicar en 1789. Los tres o cuatro volúmenes inicialmente proyectados no llegaron a ver la luz en letras de molde por falta de financiación [véase Pitollet, 1923; Pedraza Jiménez, 1998: 220-221], pero la existencia de tal proyecto editorial –que probablemente incluyese *El parecido*– nos deja con la duda de si su refundición tuvo más fortuna algunos años antes en el ámbito escénico, pues coincide con las fechas de la representación hecha en la Casa de Comedias de Pamplona. Desde luego, todos los datos parecen apuntar a que la labor de refundición de *El parecido en la corte*, acaso como respuesta a la primera versión difundida por Sebastián y Latre, se acometió en la primera mitad de la década de 1780, algún tiempo antes de que Rodríguez de Arellano planease recopilar su «teatro arreglado» y quizá –si consideramos la posibilidad de que se representase en Pamplona– antes incluso de 1784.

Sea como fuere, tenemos la suerte de poder dialogar directamente con el texto refundido, pues se ha conservado en la Real Biblioteca, en un manuscrito de 68 folios con *ex libris* real de la época de Fernando VII, bajo la signatura II/1556. Con él en la mano podemos entender mejor de qué manera se recibieron las comedias moretianas en pleno apogeo del teatro neoclásico. En la versión «arreglada por Dⁿ. Pascual Rodríguez de Arellano» [c. 1784: 1v] se vuelven los ojos al original (a diferencia de lo que había hecho Sebastián y Latre) y se limita la intervención casi en exclusiva a eliminar los aspectos que más claramente contravenían las unidades de tiempo, lugar y acción. Su trabajo, por tanto, responde más propiamente a lo que hoy consideraríamos una dramaturgia preparada para la escena. Para llegar a ella se parte de la «versión larga» de la comedia, que en tanto diverge textual y formalmente de la que se pudo leer por primera vez en la *Segunda parte* de las obras moretianas [véase Madroñal Durán, 2008]. Precisamente gracias a las disparidades entre ambas versiones (tanto en la fábula como en el desarrollo de las escenas y hasta en el nombre de los personajes), resulta fácil identificar la fuente de Rodríguez de Arellano. No en vano, esa redacción –más autorizada hoy por la crítica– era la que corría



impresa en un buen número de sueltas, como la de Madrid (Antonio Sanz, 1754) o la de Valencia (viuda de José de Orga, 1768).

La intervención sobre la obra es, sin duda, muy respetuosa con la comedia de Moreto y con el gusto del público, pero no cabe duda de que camina en la misma línea que había dejado trazada Sebastián y Latre. Tomaremos como referente, pues, en esta última parte del trabajo su *Ensayo* para comprobar la manera en que actúa Rodríguez de Arellano sobre la comedia moretiana y su modo de resolver las tensiones que existían entre ambas estéticas.

Lo primero en lo que insiste el tratado de 1772 es en que «la fecunda imaginación de nuestros dramáticos y la multitud de comedias que nos dejaron, en especial Lope de Vega, Calderón y Moreto, impidieron, sin duda, el ceñirse a los preceptos del arte» [Sebastián y Latre, 1772: b1v]. Esos preceptos, resumidos frecuentemente en el respeto a la ley de las tres unidades, se salvaguardan fielmente en el caso de la nueva refundición de *El parecido*. En ella, Rodríguez de Arellano declara desde el comienzo que «la escena es en Madrid. El primer acto representa la calle Mayor; el 2º, 3º y 4º una sala de don Pedro de Luján con dos puertas en el centro. El 5º otra sala de Dⁿ. Félix con dos puertas. La acción empieza a las once del día y se concluye al dar las 6 del mismo día» [Rodríguez de Arellano, c. 1784: 1r-1v]. Aunque el resultado no es perfecto, con esta manera de actuar se omiten sistemáticamente todas las referencias al viaje que Fernando y Tacón han hecho desde Sevilla hasta Madrid, así como las innecesarias salidas y entradas de los personajes en escena. Las otras referencias espaciales más reconocibles, sin embargo, parecen teñirse de un cierto matiz costumbrista, pues la calle de las Infantas pasa a ser la calle Mayor y los Capuchinos de la comedia moretiana se trasladan a la popular iglesia de San Felipe, que daba cobijo a las vivas gradas donde toda la villa se reunía a escuchar las últimas noticias.

El tiempo, por su parte, se controla igualmente con esmero para que no se sobrepasen de ningún modo las veinticuatro horas preceptivas. De esta forma, aunque algunas menciones a «esta mañana», por ejemplo, resultan harto



inverosímiles –muy a pesar de Rodríguez de Arellano–, se siguen aparentemente las normas clásicas en el desarrollo de la acción. Especialmente elocuente para entender esta manera de trabajar resulta la supresión de cualquier mención a la oscuridad de la noche (y a las luces que los personajes llevan consigo) al final de la segunda jornada.

Igualmente, se acelera en parte el ritmo de la comedia al adelgazar en todo lo posible la trama secundaria, concerniente a doña Ana; aunque la razón última para tal decisión bien puede ser la falta de decoro y de decencia que demuestra el galán en relación con su hermana, tan contraria a las disposiciones que con ahínco promulgaban los ilustrados. De igual manera, desaparece por completo la extensa historia de don Fernando, en que cuenta sus pasadas acciones en Sevilla, haciéndose eco así Rodríguez de Arellano de una de las recomendaciones más claras de Sebastián y Latre, quien opinaba que:

La relación que hace don Fernando a su criado Tacón en la primera jornada, informándole de los sucesos que lo traen de Sevilla a Madrid, es muy semejante a la jácara de un valentón. Más que para instruir al espectador en el asunto, parece se hizo para desprecio de la justicia, ultraje de sus ministros y dar paso franco a los delincuentes poderosos [1772: c4v-d1r].

También en ese sentido pueden entenderse algunas supresiones, como la que aparece al comienzo de la comedia original en boca de Tacón, que pregunta a su señor si, tras perseguir a la dama hasta la iglesia, «vas a obligarla a pecar / o a sacar alguna mancha» (vv. 67-68). No cabe duda de que ese tipo de lenguaje rayano en lo blasfemo no debía de ser del agrado de los hombres instruidos del XVIII, quienes valoraban que las piezas dramáticas fuesen, ante todo, «útiles y conformes a la moderación de un teatro cristiano y a la gravedad de la nación española» [Sebastián y Latre, 1772: b1v]. También se elimina la mención a un coro de médicos que en La Habana atendió –con muy pocos conocimientos pero con resultados muy jocosos– al olvidadizo don Fernando, según el cuento de Tacón; probablemente debido al mal lugar en que quedaban los galenos precisamente



cuando la ciencia y la razón eran quienes debían conducir hacia las reformas ilustradas.

Con todo, es de justicia señalar que, ideológicamente, son pocos los cambios significativos y resultan mucho más evidentes las cuestiones formales. Así, el mayor cambio en la estructura del texto pasa por la conversión –de manera totalmente artificial– de las tres jornadas en cinco actos, cada uno de ellos dividido en escenas. El texto conservado, no obstante, apenas modifica nada más que las referencias temporales y espaciales. Los únicos momentos en que Rodríguez de Arellano se atreve a enmendarle la plana a Moreto es al final de su segundo acto, en el que escribe una escena en la que don Fernando y doña Inés verbalizan nuevamente su incipiente amor, y –por supuesto– al final de la comedia, en donde la versión neoclásica se esmera por justificar el atropellado triple casamiento con el que Moreto (si es que los estragos de la imprenta no han hecho que se pierda parte del texto en su periplo hasta nuestros días) termina la obra en apenas una docena de versos.

En definitiva, podemos decir que el caso de *El parecido* es, en sí mismo, un resumen muy elocuente de la conflictiva relación que se vivió en los teatros españoles del siglo XVIII con las corrientes dramáticas de las épocas anteriores. Como fruto de las disputas que tuvieron lugar desde 1760, la comedia moretiana fue capeando el temporal con gracia, primero en los escenarios y, más tarde, en los gabinetes de los preceptistas. Estos últimos se esmeraron por hacer de ella una nueva muestra de lo que debía ser el teatro ilustrado, espejo de buenas costumbres y reflejo del buen hacer en la poesía dramática de toda Europa. Los resultados, sin embargo, fueron muy desiguales y, si bien resultan de especial relevancia desde el punto de vista de la recepción, nada podían aportar desde una perspectiva literaria. Podemos decir, en conclusión, que las nuevas propuestas fueron «parecidas» pero no iguales a la comedia escrita por Moreto, la única que consiguió mantenerse con éxito entre el público y los lectores del siglo XVIII.



BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

___, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.

___, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 1990, núm. 5, 33-41.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española: Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1972.

ALONSO CORTÉS, Narciso, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 1921, vol. VIII, 571-584 y 1922, vol. IX, 366-386.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El arte escénico en el siglo XVIII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1473-1518.

___, «Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, 2007a, vol. LXIX, 141-162.

___, *Los Borbones y la política cultural: las instituciones literarias* [en línea], Madrid, Liceus, 2007b
<<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=384>>, [consultado el 10-2-2017].

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.

ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vol.

ANGULO EGEA, María, *El teatro popular del siglo XVIII* [en línea], Madrid, Liceus, 2004.
<<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=234>>, [consultado el 10-2-2017].

___, *Luciano Francisco Comella, 1751-1812: otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.



____, «“Traducido libremente y arreglado al teatro español”: de Carlo Goldoni a Ramón de la Cruz y Luciano Comella», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 2009a, núm. 32, 75-100.

____, «Traducir o adaptar: Comella y los dramas jocosos de Goldoni», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia (coord.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009b, 831-842

CAÑIZARES, José de, *La ilustre fregona*, Marco Presotto (ed.), Rimini, Panozzo, 2001.

CASO GONZÁLEZ, José, «*El delincuente honrado*, drama sentimental», *Archivum*, 1964, vol., XIV, 103-133.

CHECA BELTRÁN, José, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 1990, núm. 5, 13-31.

____, «La teoría teatral neoclásica», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1519-1552.

COUGHLIN, Edward Vincent, *Neo Classical refundiciones of Golden Age comedias (1772-1831)*, Michigan, Universidad de Michigan, 1965.

D'ORS, Miguel, «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, 1974, núm. 134-135, 281-316.

EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan, «Sobre la comedia *El guapo Julián Romero* de José de Cañizares», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979, vol. IV, 407-417.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Prólogo», en *Comedias de Agustín Moreto. Caer para levantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, 5-29.

GANELIN, Charles, *Rewriting theatre: the 'comedia' and the Nineteenth-century 'refundición'*, Lewisburg / London / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Press, 1994.



GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol. Parte segunda: comedias de capa y espada. Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Caja Salamanca, 1990.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, y Francisco LAFARGA, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2004.

HOYO, Cristóbal del, *Madrid por dentro (1745)*, Alejandro Cionarescu (ed.), Las Palmas, Aula de Cultura de Tenerife, 1983.

JOSÉ PRADES, Juana de, «Introducción», en *El parecido en la corte*, Agustín Moreto, Madrid, Anaya, 1973, 7-30.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, 1933, vol. XX, 113-159.

LAFARGA, Francisco, «La presencia francesa en el teatro neoclásico», en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, 1737-1760.

___, «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII», *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 2013, núm. 5, 299-324.

LUZÁN, Ignacio de, *La poética*, Russel P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.

MACHADO, Manuel, «*La niña de plata* de Lope, refundida por Cañizares (Contribución al estudio de la censura de teatros en el siglo XVIII)», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1924, núm. 1, 36-45.

MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Diferencias en *El parecido* de Agustín Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 141-154.

MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael, «De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca», en Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo y



Emilio Peral Vega (coords.), *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, 45-60.

___, «Los autores y las obras. Zamora», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 650-661.

___, «ZAMORA, Antonio de», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Vol. I*, Madrid, Castalia, 2010, 674-685.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1974, 2 vol.

MONTERO DE LA PUENTE, Lázaro, «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)», *Revista de Filología Española*, 1942, vol. XXVI, 411-468.

PACHECO Y COSTA, Alejandra, «Reescribir a Calderón: adaptaciones y refundiciones de *Primero y Segundo Isaac* durante el siglo XVIII», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, vol. II, 1411-1420.

PALACIOS, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico*, 1990, núm. 5, 43-64.

___, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.

___, «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1553-1576.

PAR, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, 1929, vol. XVI, 326-346, 492-513 y 594-614.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Una versión neoclásica de *Marta la piadosa: La beata enamorada* de Pascual Rodríguez de Arellano», en Ignacio



Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, 215-231.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto, 2001.

PITOLLET, Camille, «Datos biográficos sobre D. Pascual Rodríguez de Arellano y D. Rafael Floranes», *Revista de Filología Española*, 1923, núm. 10, 287-300.

RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Pascual (adaptación), *El parecido en la corte* [Manuscrito], c. 1784, Real Biblioteca, II/1556.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Las comedias del capitán Julián Romero, héroe de Flandes», en Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, 105-130.

SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás, *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.

VAIOPOULOS, Katerina, «Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán», en Antonio Azaústre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella Aurea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, 499-511.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1989, 639-673.

_____, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de*



Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 1007-1016.

____, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1289-1320.

VELLÓN LAHOZ, Javier, «El *Ensayo sobre el teatro español* de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico», *Dieciocho*, 1994, núm. 17, 165-176.

